

Якуб Садовский

# Литература — архитектура — тоталитарный канон:

СЛУЧАЙ ПОЛЬШИ

Jakub Sadowski

Literature — Architecture — Totalitarian Canon: The Case of Poland

**Якуб Садовский** (Ягеллонский университет, Краков, Польша; директор и профессор Института восточнославянской филологии ЯУ; доктор исторических наук, кандидат филологических наук) jakub.sadowski@uj.edu.pl.

**Jakub Sadowski** (Jagiellonian University, Krakow, Poland; director and professor at the Institute of Eastern Slavonic Studies; habilitated doctor in history, PhD in philology) jakub.sadowski@uj.edu.pl.

**Ключевые слова:** Польша, социалистический реализм, литература, архитектура, канон, семиотика

**Key words:** Poland, socialist realism, literature, architecture, canon, semiotics

УДК: 72.03+82.091+930.85

UDC: 72.03+82.091+930.85

Статья является попыткой анализа соцреалистического канона польской литературы и архитектуры с целью установить общие для сталинской культурной модели механизмы формирования самих канонов. Прослеживаются механизмы присущей тоталитарному языку фильтрации элементов исходной семиосферы и осуществляющейся параллельно трансформации нетоталитарных знаков и текстов в тоталитарные. Исследовательским материалом служат учебная и специальная литература 1950-х.

The article is an attempt to analyze the socialist realist canon of Polish literature and architecture in order to establish common mechanisms of formation of the canons themselves. It traces the mechanisms, typical of totalitarian language, of the filtration of elements of the original semiosphere and the parallel transformation of non-totalitarian signs and texts into totalitarian ones. Educational and specialist literature from the 1950s served as the research material.

Вот уже свыше шестидесяти пяти лет в центре Варшавы высится монументальное, высотное, соцреалистическое здание, увенчанное шпилем — Дворец культуры и науки, одна из самых известных архитектурных икон польской столицы в ее сегодняшнем виде. Созданный по проекту Льва Руднева, Дворец стал ближайшим архитектурным родичем семи (из девяти планировавшихся, включая Дворец Советов Иофана, Гельфрейха и Щуко) представительных высоток в Москве. Воздвигнутое именно советскими строителями в качестве подарка народов Советского Союза братскому польскому народу, в момент открытия в 1955 году здание было названо именем Иосифа Сталина, которое годом спустя тут же перестало упоминаться. На долгие десятилетия Дворец стал *axis mundi* польского социалистического космоса, нулевой точкой в системе его координат, зданием, организующим пространство (как архитектурно-урбанистическое, так и официально-ритуальное) социалистической столицы, и заодно — семиотической отсылкой к советскому символическому универсуму<sup>1</sup>. В независимой

1 В польской научной и научно-популярной литературе Дворцу культуры и науки как культурному и общественному феномену посвящено несколько монографий [Sadowski 2009; Chomątowska 2015; Murawski 2015].

культуре зачастую воспринимаемое как чуждый польской архитектурной традиции пространственный «штамп» советской гегемонии, в культуре официальной здание долгое время трактовалось как эталон социалистического искусства, органично вписанный в польское архитектурное наследие. Согласно догматике соцреализма, во Дворце участники официального дискурса Польской Народной Республики усматривали — вслед за доктриной соцреализма и официальными определениями социалистической культуры — сооружение «социалистическое по форме, национальное по содержанию»<sup>2</sup>. «Национальность» Дворца должна была при этом достигаться за счет содержащихся в рудневском проекте архитектурных ссылок на некоторые — типичные или канонические для польской архитектурной традиции — решения. Официальная профессиональная архитектурная критика отмечала связь формы Дворца с «колоритом польских башенных композиций», указывая при этом на силуэты и завершения башен Вавельского кафедрального собора в Кракове и гданьской городской ратуши (см. ил. 1—4).

Действительно, рудневский коллектив, приступая к работе над проектом высотного здания для Варшавы, ознакомился с обликом польской исторической архитектуры. Сам процесс этого ознакомления позволил образоваться целому пласту текстов, предоставляющих зданию — первоначально в тоталитарном дискурсе, позднее просто в официальном — «национальную» легитимацию. Благодаря этой легитимации, в пропагандистских апофеозах варшавская высотка могла восприниматься чуть ли не как квинтэссенция польских традиций:

Дворец культуры и науки... как центральное здание Варшавы, социалистической столицы Польши, должен носить характерные черты польской архитектуры, должен обладать элементами, почерпнутыми из сокровищницы польской архитектурной культуры. Поэтому отправились советские зодчие Дворца в путешествие по Польше. Они посетили много городов, в которых сохранились жемчужины польского строительства. Ознакомились с памятниками архитектуры Кракова и зданиями Замосця, построенными в прекрасном стиле Возрождения. В их чертежах были по очереди зафиксированы архитектурные жемчужины Казимежа, Хелмно, Кельце и Торуня. Они заметили и записали все своеобразие нашего строительства, все самые красивые детали зданий, оставшихся от эпохи наибольшего расцвета этого искусства в нашей стране [Dąbrowski 1953: 23].

Дворец культуры и науки являл собой не просто семиотическое «посольство» советского универсума. В восстанавливаемой и реконструируемой на соцреалистический лад Варшаве он выполнял роль эталона нового стиля, образца его эстетики, наконец — материального, визуального и, прежде всего, идеального воплощения социалистической культуры. Как утверждалось во втором, сталинском издании Большой советской энциклопедии, содержащей — с семиотической точки зрения — канонические номинации единиц официального дискурса СССР, культура такого типа, «наследуя и творчески развивая все лучшее в культуре прошлого... разоблачает и отбрасывает все реакционное, классово враждебное, чуждое, неспособное служить народу» [Культура социалистическая 1953: 34]. Несложно заметить, что сталинская высотка, воспринимаемая как отсылка к «колориту польских башенных композиций», возникающая в результате «твор-

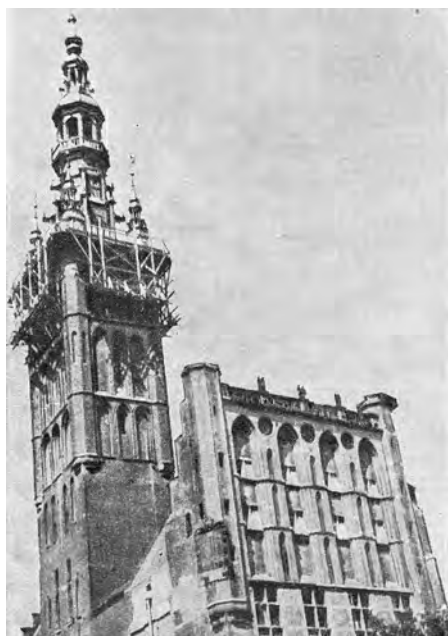
2 См., например: [Сталин 1946: 11; Культура социалистическая 1953: 33].



*Ил. 1. Автор неизвестен. Варшава.  
Силуэт башенной части Дворца  
культуры и науки. Иллюстрация  
из книги: [Goldzamt 1956: 492]*



*Ил. 2. Автор неизвестен. Краков.  
Силуэт вавельских вертикалей.  
Иллюстрация из книги:  
[Goldzamt 1956: 493]*



*Ил. 3. Автор неизвестен. Гданьск.  
Завершение ратушной башни.  
Иллюстрация из книги:  
[Goldzamt 1956: 492]*



*Ил. 4. Автор неизвестен. Варшава.  
Завершение Дворца культуры  
и науки. Иллюстрация из книги:  
[Goldzamt 1956: 494]*

ческого развития» советскими архитекторами элементов наследия ренессансного и барочного Казимежа над Вислой, готических и ренессансных памятников Хелмно, барочной архитектуры города Кельце, наконец — торуньской готики, идеально вписывается в официальный догмат о социалистической культуре. Более того, новое варшавское здание общественного характера, предоставляющее место театрам, кинотеатрам, «Дворцу молодежи» — польскому эквиваленту советских дворцов пионеров, аудиториям и читальным залам, воплощало представление о «демократической» архитектуре. Задавая при том новый масштаб застройке Варшавы и становясь ее главной пространственной доминантой, а заодно — антитезой довоенной варшавской застройки, оцениваемой как капиталистическая и антигуманная (и тем самым «отметая все реакционное» в старой архитектуре и урбанистике), здание создавало образец архитектуры «актуальной», активно влияющей своим «социалистическим содержанием» на сознание участников культуры тоталитарной модели (1949—1956)<sup>3</sup>. Именно своеобразно понимаемая «актуальность» становилась условием функционирования произведения искусства (в том числе — и архитектурного) в положительном контексте в официальном дискурсе. Это относилось к произведениям как новым, так и историческим. В официальной профессиональной архитектурной критике этот факт объяснялся следующим образом:

Критерием актуальности наследия, компасом в его критическом анализе и преобразовании являются всегда социалистическая действительность, диктуемое ею содержание и устанавливаемая на ее основе степень полезности материала для решения конкретной прикладной и идейно-художественной задачи. Этот критерий становится заодно пробным камнем прогрессивных, всенародных традиций, указывая в достоянии прошлого на течения, созвучные последовательно демократическим тенденциям социалистической архитектуры.

Верховенство этого критерия выражает более общий принцип отношения к наследию в социалистической архитектуре. Речь идет об определении самой роли наследия во всей материи творческого процесса — как служебной роли, как средства формирования пространственного уклада и образа, подчиненного всегда конкретной задаче социалистической архитектуры. Ибо, конечно же, движущей силой развития социалистической архитектуры является не ценность наследия, а сама социалистическая действительность и вытекающее из нее содержание строительства [Goldzamt 1956: 75—76].

Приведенная цитата является, по сути, описанием механизма семиотического фильтра, ответственного за формирование словарного запаса языка тоталитарной культуры, называемого также просто тоталитарным языком или — согласно интеллектуальной традиции, заложенной Джорджем Оруэллом, — «новоязом»<sup>4</sup>. Главные черты такого языка мы охарактеризуем несколько ниже. Сейчас только отметим, что применение фильтра (или же — по словам автора приведенных слов — «пробного камня») «актуальности наследия» позволяет

3 В Польше тоталитарная модель официальной культуры приходилась именно на эти годы — начиная с момента гомогенизации официальных дискурсов, в культурном пространстве выражающихся в «объединении» на сталинский манер всех творческих союзов (а в политическом — в образовании Польской объединенной рабочей партии), и заканчивая событиями октября 1956 года, положившими конец сталинизму.

4 Ср., например: [Głowiński 1990; Купина 1995; Клемперер 1998; Sadowski 2009: 45—104].

вводить в дискурс тоталитарной культуры наименования единиц архитектурного наследия не просто в положительном контексте, а с однозначно положительной аксиологической маркировкой, вернее — вводить в него единицы, снабженные положительной номинацией. Так, Вавельский кафедральный собор, к силуэту башни которого отсылает объем Дворца культуры и науки, получает в тоталитарном архитектурном дискурсе «алиби» как носитель положительно оцениваемого содержания. Так происходит вне зависимости от сакрального характера сооружения и отрицательной характеристики, которая — за несколькими исключениями — в языке сталинской культуры закреплена за знаковыми единицами, связанными с Католической церковью. В ландшафте Варшавы примером положительной верификации, «пробным камнем актуальности наследия» станет, например, костел Святой Анны — первоначально готическая святыня, получившая затем классицистический фасад, которая, будучи восстановленной после войны, в ходе урбанистической перепланировки ее окружения обрела совершенно новую экспозицию:

Возносясь сегодня над магистралью на высоте 10—12 метров, опираясь на мощные подпорные стены и живописные откосы, в окружении террас и монументальной лестницы, костел Св. Анны стал подобающим столице акцентом, полным экспрессии и пафоса. <...> Весь ансамбль стал элементом города, *подчеркивая содержащиеся в нем светские, демократические ноты* (выделено мной. — Я. С.) [Goldzamt 1956: 445].

Следовательно, сам «пафос» храма, сопряженный с возлагающимися на архитектуру социалистической столицы функциями, может стать «алиби» для его занесения и закрепления в списке положительно маркированных пространственных элементов города. Четко видно, что костел Святой Анны как текст<sup>5</sup> подвергается определенной трансформации. В анализируемом отрывке его семантический заряд явно отличается от заряда, свойственного ему вне тоталитарного дискурса. В том-то и заключается свойство тоталитарной культуры, что знаки и тексты, принадлежащие исходной семиосфере (в данном случае — семиосфере польской культуры), попадают в ее дискурс в сильно модифицированном виде.

Культура тоталитарной модели возникает в случае, когда в определенном сегменте культурной системы (в случае сталинской разновидности этой модели — в официальном культурном пространстве государства с предельно идеологизированной системой правления) начинают переплетаться и взаимодействовать три обстоятельства. Первым следует считать преобладание мифологической парадигмы в коммуникативных практиках, вторым — вторично племенной характер культуры, третьим — опять-таки предельную редукцию идентичностных ориентиров участников этой культурной модели [Sadowski 2017: 306]. Преобладание мифологической парадигмы имеет место тогда, когда в коммуникативных практиках фиксируется гегемония бинарного восприятия и описания действительности, базирующаяся на оппозициях типа: свой—

5 Именно текст, не знак — ибо статус знака принадлежит «костелу» как лексической единице, в то время как конкретному храму, с его архитектурной формой, урбанистическим контекстом, историей, церковным статусом, именем покровительницы, отсылающим к определенной святой истории (житию), однозначно принадлежит текстовой статус.

чужой, социализм—капитализм, ударник труда—саботажник, заставляющая субъекты коммуникативного процесса номинировать попадающие в дискурс лексические единицы путем отнесения их к одному из полюсов мифологического описания. Вторично племенной характер культуры сводится к процессу построения на почве такого восприятия мира единой коллективной идентичности [Sadowski 2009: 94—100]. Редукция же альтернативных идентичностных ориентиров представляется столь же следствием взаимодействия двух первых черт тоталитарной культуры, сколько и механизмом их интенсификации.

Культура, обладающая названными выше свойствами, неизбежно создает свой специфический язык (в самом широком понимании этого термина). Этот язык — мы назовем его тоталитарным — использует исходное семиотическое поле естественного языка, в лоне которого он развивается. Притом его организуящим началом является грамматика (опять-таки в широком понимании: комплекс принципов построения сообщения далеко не только лингвистического характера), подчиненная задаче трансляции мифологической системы. Очередное его свойство в том, что он имеет привилегированную позицию на определенном языковом рынке, а его дискурс обладает высоким потенциалом экспансии. Экспансивный характер тоталитарного языка предопределен именно «номинационным императивом»: ввиду отсутствия нейтральных сфер и необходимости закрепления за лексическими единицами (за исключением служебных, «технических», позволяющих построить грамматически правильное предложение) однозначной аксиологической и мифологической характеристики естественным свойством тоталитарного языка является «поглощение» всех сфер культуры. Логика тоталитарной культуры такова, что все сообщения в ее коммуникативном пространстве должны быть построены с помощью ее собственного языка. Иными словами, у Эдмунда Гольдзамта — автора книги, из которой мы почерпнули цитату о «демократических нотах» костела Святой Анны, — не было выбора: варшавский храм, не опиши его в идеологических категориях и не снабди его однозначной номинацией, вообще не мог бы стать элементом его вывода.

Экспансионизм тоталитарного языка, его гомогенность, достигаемая за счет обращения к единой мифологической системе, сказывается на едином корпусе содержания, транслируемого в пространстве всей официальной культуры тоталитарного государства. По отношению к текстам, претендующим на художественную ценность, польский исследователь соцреализма Войцех Томасик определил этот корпус ловким термином «тотальное произведение искусства» [Tomasik 1999: 191]; более универсальный подход, не ограниченный лишь сферой художественного, представляет Наталия Купина, говоря о тоталитарном свертхтексте, транслирующем, в частности, комплекс норм и ценностей [Купина 1995: 53]. Мы же подчеркнем, что любой тоталитарный текст — литературный ли, архитектурный, кинематографический, политический — является транслятором когерентных мифологем — так же как древнегреческий миф о Зевсе и миф о Прометее транслируют элементы единой мифологии. Как мы видели на примере костела Святой Анны, этот принцип распространяется и на знаки и тексты, возникшие вне тоталитарного мифологического корпуса. Впрочем, в реалиях функционирования тоталитарной модели знаки и тексты, «унаследованные» у общей, дототалитарной семиосферы, представляют собой абсолютное большинство. Именно их трансформация позволяет тоталитарному языку пользоваться ими как собственными знаками и текстами.

Итак, тоталитарная субсемиосфера «кормится» ресурсом исходной семиосферы, являясь — образно и метафорически говоря — ее злокачественной опухолью. Трансформация, то есть — новообразование на старой ткани, является постоянным процессом, осуществляющимся в рамках тоталитарной культуры. Семантический заряд знаков и текстов исходного языка — как в случае с костелом Святой Анны — постоянно фильтруется в процессе тоталитарного семиозиса. Неизбежно фильтруются и каноны — специфические наборы прецедентных текстов, функционирующие как образец организации текстов определенного рода. Дворец культуры и науки в Варшаве в системе тоталитарной культуры сам становится таким образом — модельным решением задачи фильтрации и трансформации наследия исходной культуры, его ресемантизации. Эталонный статус Дворца, его, по сути, глубоко метонимическая программа как здания, претендующего на нарратив о всеобщем польском достоинстве, спланированная для него функция идентичностной инклюзивности подсказывают, что и отфильтрованный ресурс исходной культуры (в данном случае — польской архитектурной традиции) носит канонический характер. Дворец «канонизирует» вертикали вавельских башен, готику, ренессанс и барокко в ткани польских городов, и делает это, производя нарратив об их «светских и демократических нотах». Трактую этот казус как представительный пример, а заодно — как повод для проведения нескольких параллелей, в дальнейшей части статьи мы обратимся к двум случаям польского тоталитарного семиозиса, возникающего при трансформации канонов.

Исходя из тезиса о едином корпусе содержания всей тоталитарной культуры, мы можем использовать единый аналитический аппарат для анализа литературного и архитектурного материала. Тут, однако, следует оговориться, что — когда речь заходит о литературе и архитектуре в контексте формирования канонов — мы не располагаем однородным материалом. История литературы — предмет школьной программы, а следовательно — литературный канон тоталитарной культуры зафиксирован в учебниках (более того — в учебниках, санкционированных Министерством народного просвещения, то есть — в реалиях сталинской эпохи — института, напрямую ответственного за продвижение тоталитарного дискурса в курируемых им учебных заведениях). Но семь лет существования в Польше тоталитарной культурной модели оказалось недостаточным временем для того, чтобы и история польской архитектуры, преподававшаяся лишь в вузах будущим специалистам, дождалась учебника или научно-популярного синтеза, выдержанного в духе сталинизма. Поэтому механизмы трансформации архитектурного канона приходится анализировать, опираясь на разрозненные тексты характера профессионального (вернее — идеолого-профессионального или мифологично-профессионального), пропагандистского или прямо политического.

Возьмем казус литературного наследия романтизма — эпохи, ключевой для идентичностного плана как польской культуры, так и для культур множества других европейских наций. Процесс творчества польских романтиков, осуществлявшийся параллельно процессу становления феномена современного национального сознания (и всецело этому процессу способствовавший), пришелся на время отсутствия государства, к концу XVIII века полностью захваченного сопредельными державами. Поэтому в самую основу современного концепта «польскости» легла мифологема национально-освободительной борьбы. В XX веке она и находит отражение в текстах учебников польской ли-

тературы, к романтическому канону относивших, в первую очередь, творчество троих «национальных предвещателей» или «пророков» (польское *wieszcz*) — Адама Мицкевича, Юлиуша Словацкого и Зыгмунта Красинского. Тут-то, на фоне устоявшегося канона, и видна особость учебника, по которому в сталинское время литературу романтизма изучали ученики средней школы. Написанная Казимежем Выкой, книга представляет Красинского скорее изгоем, чем пророком. Это происходит закономерно, в связи с принятием конкретной точки соотнесения, своеобразного шаблона, прикладываемого к текстам литературного наследия:

Романтизм дал творческое и патриотическое отражение национально-освободительной борьбе как явлению характерному для его эпохи. В борьбе за современный польский народ польский романтизм представлял чаяния не одного лишь класса, а народа как целого. В центральном классовом конфликте эпохи романтизм взял сторону народа. Благодаря этому польский романтизм, выйдя из рядов патриотической и прогрессивной части шляхетского лагеря, создал произведения и идеи, в которых отражались основные проявления национальной жизни первой половины XIX века. ...Единство искусства романтиков и прогрессивных идейных программ позволило польской литературе обогатиться в эпоху романтизма неслыханными шедеврами национальной поэзии и языка [Wyka 1954: 20].

В приведенном тут отрывке видна однозначная положительная номинация романтизма как эстетического и литературного течения. Она достигается за счет его описания в категориях основной мифологемы тоталитарной культуры — марксистского догмата о борьбе классов (сам по себе он является идеологемой), обросшего нарративами о советском и польском революционном движении, об Октябрьской революции, построении социалистического государства сначала в СССР, а потом и в Польше. Идеологема, обросшая героическими нарративами, неизбежно превращается в мифологему [Садовский 2018]. Мифологемой, вспомогательной по отношению к «классовой борьбе», является другая — о борьбе, в этот раз национально-освободительной. Вмещающая в себя нарративы о польских национальных восстаниях XIX века, она обретает особую актуальность в связи с опытом только что закончившегося периода германской оккупации, сопротивления<sup>6</sup> и прежде всего — последовательно конструируемого мифа<sup>7</sup> освобождения Польши Советской армией. Так, классовая и национально-освободительная борьба служат мифологическим шаблоном, прикладываемым к комплексу текстов и процессов, определяемых как «романтизм», и призванным лишь выявить присутствие или отсутствие мифологем, вернее — присутствие или отсутствие возможности описания романтизма в категориях этих мифологем. Как видно по тексту Выки, испытание шаблоном приносит положительный ответ, а заодно — трансформацию, в итоге которой

- 
- 6 В том числе и прежде всего — Варшавского восстания 1944 года, хотя в официальном дискурсе культуры сталинского периода оно трактуется исключительно как безответственное проявление пренебрежения к народу со стороны эмиграционного лондонского правительства.
  - 7 В данном случае, в связи с щепетильностью исторической проблемы, следует четко обозначить, что с помощью фразы «миф освобождения» мы лишь обозначаем статус тоталитарного нарратива, не вступая в историко-политические споры о том, как следует относиться к последствиям отвоения польских земель Советской армией у немцев.



лексическая единица «романтизм» предстает как «течение, творцы которого выступают на правильной стороне в рамках борьбы классов», и «течение, творцы которого выступают на правильной стороне в рамках национально-освободительной борьбы». Нетрудно догадаться, что шаблон, применяемый к номинации всего течения, будет использоваться в отношении достояния как отдельных литераторов, так и их биографий.

«Испытание мифом» без малейших проблем выдерживает Адам Мицкевич, уже в дототалитарный послевоенный период дождавшийся вышедшего отдельной книгой идеологического биографического очерка «Mickiewicz jako socjalista» [Drobner 1947]. В биографическом плане Мицкевич обеспечивает себе «алиби» в тоталитарном дискурсе как пылкий политический публицист периода Весны народов, но и как автор конспиративно-восстанческих штрихов в «Дзядях», воспринимаемых как революционные. Впрочем, его закреплению в определяемом тоталитарной культурой каноне способствует реализм «Пана Тадэуша», переключаясь с эстетической догмой сталинской культуры о первенстве реалистического метода. Как утверждает Выка, именно этот метод «вынес поэму Мицкевича вне границ романтического стиля, делая из нее шедевр национального реализма», что само по себе становится доказательством выбранного романтиками «прогрессивного пути», четко ведущего (хотя автор и не говорит этого напрямую) к выбору следующих поколений — реализму социалистическому. Поэтому — утверждает Выка — «прочные ценности наследия Мицкевича вошли в состав всенародного наследия, которое сегодня становится достоянием социалистического народа» [Wyka 1954: 239].

Подобно Мицкевичу, в каноне закрепляется и положительно номинированный Словацкий. Но мифологическая верификация наследия писателей, традиционно считавшихся «национальными пророками», не всегда приводит к положительным заключениям. Испытания не выдержали, а в итоге были трансформированы с помощью отрицательной маркировки наследие и биография Зыгмунта Красинского:

Против литераторов, — обращается к подростковому читателю Выка, — которые... критически относятся к истории народа... выступают писатели, которые в прошлом лелеют исключительно историю аристократического класса. В этой связи этому классу приписывают, вопреки исторической правде, все заслуги, добродетели и ценности. «Не ищи в отцах вины», — воскликнет во имя этих убеждений Зыгмунт Красинский [Wyka 1954: 326].

«Идеологический смысл наследия Красинского тесно связан с интересом его общественного класса» [Wyka 1954: 327] — этот тезис проходит красной нитью сквозь весь вывод о творчестве третьего из «пророков». Тем самым автор учебника выносит приговор привилегированному статусу поэта среди остальных романтиков, читаемых по-тоталитарному. Творчество, семиотически обремененное графским статусом автора и его консервативными взглядами, по отношению к параметру классовой борьбы получает однозначно отрицательную характеристику «реакционера»<sup>8</sup>, эстетические же ценности поэзии Красинского сводятся на нет в соответствии с характерным мифологическому созна-

8 Несмотря на это, Выка все-таки находит в творчестве Красинского «единственное произведение, имеющее прочную ценность», — «Небожественную комедию» [Wyka 1954: 327].

нию принципу нравственного реализма, отрицающего возможность разной характеристики объекта по отношению к разным параметрам (то, что хорошее, должно быть и красивым, то, что отважное, — сильным и т. п.) [Выготский 1999: 290; Sadowski 2009: 70—71].

Бенефициаром такого положения вещей становится Александр Фредро, имя которого (правда, не безоговорочно) ставится Выкой в один ряд с романтиками. При этом, отказ автору бессмертных комедий в титуле романтика обусловлен не эстетикой его полувекowego творчества, а опять-таки проверкой на созвучие ведущим мифологемам.

Национально-освободительная борьба, — пишет Выка, — и классовая борьба эпохи находят в творчестве Фредро куда более слабое и куда менее прогрессивное отражение, чем у романтиков. *В силу этого нельзя его отнести к романтикам...* (выделено мной. — Я.С.) [Wyka 1954: 165—166].

Тут опять-таки дает себя знать феномен нравственного реализма: раз у «хороших романтиков» обнаружена «правильная» позиция по вопросу классовой и национально-освободительной борьбы, то ее отсутствие исключает возможность причисления к романтикам вообще (точно так же, как, допустим, в сталинском кино нельзя быть одновременно ударником труда и лицом незаметным идеологически<sup>9</sup>). «Алиби» для места в литературном каноне обеспечивает автору «Мести» и «Девичьих свадеб» фактор жанра и художественного метода — его комедиям всегда присущ (называемый в Польше именно «фредровским») дух общественной сатиры. «Реалистическое чувство действительности — считает Выка, — спасает литератора от ошибок “узких реакционеров”» [Wyka 1954: 163]:

Это чувство касается явлений, которые не могли отразиться в творчестве романтиков после 1830 года, имевшем место в эмиграции, в отрыве от ежедневной жизни. Основным тогда процессом было проникновение капиталистических явлений в феодальную формацию [Wyka 1954: 163].

Всем, кто хоть в какой-то степени знаком с комедиями Фредро, не надо объяснять, что свидетельства «проникновения капиталистических явлений в феодальную формацию» можно в них увидеть исключительно с помощью семиотического фильтра, обеспечивающего трансформацию текстов Фредро и вписывающего их очень специфическим образом в тоталитарный литературный канон. Хотя в этом каноне Фредро и не романтик, все же «правда фредровского реализма сказывается... на том, что в романтическую эпоху он — самый выдающийся писатель после Мицкевича и Словацкого» [Wyka 1954: 165—166].

Итак, стратегия, применяемая в учебнике Выки по отношению к литературному наследию, сводится к ресемантизации как отдельных литературных текстов, так и текстов биографий писателей и общих текстов, коими предстают комплексы их наследия. Верификация текста на возможность однозначно описать его с помощью выбранных тоталитарных мифологем является инструментом трансформации. Благодаря этому феномену в тоталитарный (в данном случае — литературоведческий) дискурс всякий раз попадает текст, присутст-

9 Правда, не на отдельно взятом этапе сюжета, а в масштабе всего кинематографического нарратива [Sadowski 2009: 68—72].

вующий в исходной семиосфере польской культуры; попадает, однако, в модифицированной форме: отфильтрованной и ресемантизированной.

\* \* \*

Восстановлению «сталинского» канона польской литературы способствует, конечно же, статус истории литературы в школьной программе 1950-х. В случае с архитектурным каноном нет, однако, его столь очевидного транслятора, как школьный учебник. Более того, годы сталинской культурной парадигмы в Польше оказались слишком короткими для того, чтобы возник популярно-научный синтез истории архитектуры, выдержанный в тоталитарной поэтике. Мы обратили, однако, внимание на то, что носителем нарративов о польском архитектурном наследии выступает архитектура соцреализма с Дворцом культуры и науки во главе. Печатным источником для изучения канонов выступают как официальные комментарии к соцреалистической литературе, так и периодика специального характера (среди них — издаваемый с 1950 года ежемесячник Общества польских урбанистов «Miasto»). А также идеологизированные специальные синтезы, один из них — «Architektura zespołów śródmiejskich i problemy dziedzictwa» («Архитектура центральных городских ансамблей и проблемы наследия») Эдмунда Гольдзамта — уже нами цитировался и в дальнейшем послужит нашим материалом.

Среди носителей нарративов о статусе архитектурного прошлого мы обратимся к пространственному тексту Варшавы и дискурсу ее послевоенного восстановления. Польская столица, получившая значительный ущерб в ходе военных действий, после падения Варшавского восстания подверглась планомерному разрушению отступающими немецкими карателями. Тотальный масштаб разрушений дал послевоенным властям страны и города возможность планировки центра практически «с нуля». История восстановления уходит корнями в последние месяцы войны. Тогда и возникает Бюро восстановления столицы — структура, отвечающая за планировку новой Варшавы и подготовку процесса отстройки; в 1947 году парламент поднимает дело восстановления на законодательный уровень. Проекты планировки города, носящие первоначально функционалистский характер, вскоре уступают место концепциям перенесения на польскую почву соцреалистического градостроительства. Шестилетний план восстановления Варшавы — комплекс планируемых действий, структурно и эстетически повторяющий принципы Генерального плана реконструкции Москвы 1935 года, — становится частью Шестилетнего плана развития народного хозяйства Польши (1949—1955). Таким образом возникает тоталитарная концепция нового пространственного лада столицы, включающего и исторический компонент (ил. 5). Принципы его функционирования в тексте социалистической Варшавы нами уже широко проанализированы [Sadowski 2009: 105—233], поэтому здесь мы только обозначим, что они абсолютно сходны со всеми общими функциями текстов культурного наследия, присутствующих в отфильтрованной форме в тоталитарном дискурсе. Отметим, что сам способ построения городской ткани превращает ее исторический компонент в значимую часть варшавского канона. Предельно высокий метонимический потенциал столицы в реалиях тоталитарной культуры [Ibid.: 128—148] автоматически поднимает «варшавский канон» на всепольский, всенародный уро-



*Ил. 5. Панорама центра Варшавы с птичьего полета.*

*Рис. Хенрика Домбровского. Иллюстрация из книги: [Goldzamt 1956: 504].*

*В правой нижней части — Старый город с ансамблем Королевского замка. Почти в центре — костел Святой Анны в начале исторической артерии Краковского предместья (параллельной берегу Вислы). Чуть выше костела — Театральная площадь со зданием Большого театра. Высотное здание в левой верхней части панорамы — Дворец культуры и науки.*

вень. Не обладая тоталитарным синтезом истории архитектуры, мы не в состоянии полностью реконструировать ни структуру, ни содержание канона. Доступный материал позволяет, однако, проанализировать действие фильтров, служащих трансформации пространственных текстов архитектурного наследия в тексты, принадлежащие тоталитарному дискурсу и претендующие на каноничность.

Так, в рамках специального архитектурного субдискурса тоталитарной культуры Краковское предместье — основная историческая артерия, ведущая от Замковой площади к югу города, к которой примыкает ряд церквей, дворцов и представительных домов, — трактуется, согласно урбанистической истории Варшавы, как улица градообразующая, а поэтому — как структурный памятник истории города. При этом в книге Гольдзамта особо подчеркивается ценность ее облика, возникшего вследствие классицистической реконструкции множества зданий, проводившейся в XVIII—XIX веках и ставшей образцом для послевоенного восстановления. Реконструкция «наполнила лобовые узлы [Краковского предместья — Я.С.] монументальным колонным сюжетом, подняла масштаб доминант, укрепила светское начало в его архитектуре» [Goldzamt 1956: 140]. А значит, классицистический облик улицы заслуживает прочного занесения в тоталитарный текст реконструируемого города уже ввиду эстетического оформления, созвучного соцреалистическому монументальному коду и соцреалистической практике, согласно которой масштаб застройки и значение города (как в административной структуре государства, так и в символическом универсуме культуры) тесно взаимосвязаны [Паперный 2006: 108]. Второе обоснование того, почему улица в ее «оклассицистиченном» варианте была занесена в варшавский канон, известно нам уже по костелу Святой Анны. «Укрепление светского начала в архитектуре» — это очередное «алиби» для ряда сакральных построек в тоталитарном дискурсе восстановления го-

рода и в тоталитарном тексте отстроенной Варшавы. Становясь элементами нарратива об «укреплении светских начал», они обретают статус носителя тоталитарной мифологемы классовой борьбы, идеологемы научного материализма и идеологических же представлений о религиозных предрассудках.

Те же механизмы ресемантизации наблюдаются в случае Саксонской оси, возникшей вследствие построения представительного дворцово-паркового барочного ансамбля короля Августа Сильного. Опять-таки Гольдзамтом подчеркивается ценность реконструкции ансамбля в XIX веке по проекту Адама Идзковского, благодаря которой строения комплекса обрели характерные классицистические колоннады. Гольдзамт, ссылаясь на общественный характер реконструированного Идзковским парка, в Саксонской оси увидел «новое содержание Варшавы нового времени», которому подобает получить развитие его «демократического характера» в социалистической Польше [Goldzamt 1956: 159]. По абсолютно аналогическому образцу причисляется к варшавским архитектурным и урбанистическим знаменитостям Театральная площадь и Большой (Вельки) театр, построенный в начале второй четверти XIX века по проекту Антонио Корацци. По словам Гольдзамта, здание «привносит в образ Варшавы новый масштаб, свойственный крупному городу, и новый характер демократического здания, предназначенного для всех представителей имущих классов» [Goldzamt 1956: 167].

Хотя в XIX веке в театр ходит не пролетариат, а классы имущие, все же здание Корацци становится носителем мифологемы борьбы классов — как и сакральные элементы Краковского предместья наряду с парковым комплексом бывшей резиденции саксонского и польского правителя. Нося модифицированный по отношению к исходной семиосфере семантический заряд, эти элементы варшавского ландшафта имеют право стать единицами тоталитарного дискурса и тоталитарного канона — набора прецедентных текстов особого значения. Констатации и постулаты Гольдзамта о развитии тех или иных обесмерченных архитектурой «демократических традиций» являют собой свидетельство причисления конкретных объектов к канону, ответственному в тоталитарной культуре за указание модельных решений трансляции мифологем.

Но, несмотря на то что комедии Фредро и варшавский Большой театр принадлежат к совершенно иным канонам, они в конце концов — читай их по-тоталитарному — рассказывают о борьбе классов. В связи с единством содержания и мифологической когерентностью всех модельных текстов тоталитарного дискурса канон — конкретизирован ли он в учебнике или же всего лишь уловим в разрозненных текстах — по отношению к своему статусу в исходной, до-тоталитарной семиосфере теряет в значении. Соцреалистическая формула «национальное по форме, социалистическое по содержанию» вполне справедлива: «национальному» отводится исключительно роль носителя мифологемы. Канон служит, по сути, конкретизацией «национального»: это набор текстов данного вида, рода, жанра и эстетической традиции, которые получают санкцию на трансляцию ключевых мифологем и смежных идеологем, но и на статус модельного решения задачи такой трансляции. Претендующие же на вхождение в канон текстовые единицы могут получить свою санкцию, лишь пройдя процесс фильтрации своего прежнего семантического заряда и абсорбции новых, упрощенных, мифологических значений.

## Библиография / References

- [Выготский 1999] — *Выготский Л.* Мышление и речь. М.: Лабиринт, 1999.  
(*Vygotskiy L.* Myshlenie i rech'. Moscow, 1999.)
- [Клемперер 1998] — *Клемперер В.* ЛТЛ. Язык Третьего рейха: Записная книжка филолога / Пер. с нем. А. Григорьева. М.: Прогресс-Традиция, 1998.  
(*Klemperer V.* LTL. Notizbuch eines Philologen. Moscow, 1998. — In Russ.)
- [Культура социалистическая 1953] — Культура социалистическая // Большая советская энциклопедия. Т. 24. М.: Государственное научное издательство «Большая советская энциклопедия», 1953. С. 33—36.  
(*Kul'tura sotsialisticheskaya* // *Bol'shaya sovet-skaya entsiklopediya*. Vol. 24. Moscow, 1953. P. 33—36.)
- [Купина 1995] — *Купина Н.* Тоталитарный язык: словарь и речевые реакции. Екатеринбург; Пермь: Издательство Уральского университета — ЗУУНЦ, 1995.  
(*Kupina N.* Totalitarnyy yazyk: slovar' i rechevye reaktsii. Ekaterinburg; Perm', 1995.)
- [Паперный 2006] — *Паперный В.* Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 2006.  
(*Паперный В.* Kul'tura Dva. Moscow, 2006.)
- [Садовский 2018] — *Садовский Я.* Конденсация политической мифологии: мифология в текстах тоталитарного языка // Советский проект. 1917—1930-е гг.: этапы и механизмы реализации: Сборник научных трудов / Под ред. О. В. Горбачева и Л. Н. Мазур. Екатеринбург: Издательство Уральского федерального университета, 2018. С. 132—147.  
(*Sadovskiy Ya.* Kondensatsiya politicheskoy mifologii: mifologema v tekstakh totalitarnogo yazyka //
- Sovetskiy proekt. 1917—1930-e gg.: etapy i mekhanizmy realizatsii: Sbornik nauchnykh trudov / Ed. by O.V. Gorbachev and L.N. Mazur. Ekaterinburg, 2018. P. 13—147.)
- [Сталин 1946] — *Сталин И.* О проекте Конституции Союза ССР. М.: ОГИЗ; Государственное издательство политической литературы, 1946.  
(*Stalin I.* O proekte Konstitutsii Soyuzs SSR. Moscow, 1946.)
- [Chomętowska 2015] — *Chomętowska B.* Pałac. Biografia intymna. Kraków: Znak, 2015.
- [Dąbrowski 1953] — *Dąbrowski J.* Pałac Kultury i Nauki. Warszawa, 1953.
- [Drobner 1947] — *Drobner B.* Mickiewicz jako socjalista. Warszawa: Wiedza, 1947.
- [Гłowiński 1990] — *Гłowiński M.* Nowomowa po polsku. Warszawa: PEN, 1990.
- [Goldzamt 1956] — *Goldzamt E.* Architektura zespołóv śródmiejskich i problemy dziedzictwa. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1956.
- [Murawski 2015] — *Murawski M.* Kompleks Pałacu. Życie społeczne stalinowskiego wieżowca w kapitalistycznej Warszawie. Warszawa: Muzeum Warszawy, 2015.
- [Sadowski 2009] — *Sadowski J.* Między Pałacem Rad i Pałacem Kultury. Studium kultury totalitarnej. Kraków: Egis, 2009.
- [Sadowski 2017] — *Sadowski J.* Krótki kurs historii WKP(b) i problem narracji totalitarnej // *Slavia Orientalis*. 2017. LXVI. 2. P. 301—325.
- [Tomasik 1999] — *Tomasik W.* Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie "propagandy monumentalnej". Wrocław: FNP, 1999.
- [Wyka 1954] — *Wyka K.* Historia literatury polskiej dla klasy X. Cz. I. Romantyzm. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1954.